
El so groc de V. Kandinski

per Fèlix Fanés

Sabem que Vasili Kandinski va escriure, cap al 1909, tres obres de teatre breus: *Grüner Klang* ('So verd'), *Riesen* ('Gegants') i *Schwarz und Weiss* ('Negre i blanc') –i és probable, a més, que ho fes en aquest ordre. De la primera i de l'última, sembla com si tot seguit se n'hagués oblidat, mentre que de la segona, en canvi, tornaria a ocupar-se'n cap al 1911 o 1912, quan la va rescriure de dalt a baix, i fins i tot en va canviar el títol: de *Gegants* va passar a dir-se *Der gelbe Klang* ('El so groc'), nom amb què és coneguda a partir de llavors. Del fet que aquesta fos l'única peça teatral que arribés a publicar en vida, podem deduir-ne que era la seva preferida. Kandinski la va incloure en l'almanac «Der Blaue Reiter» (coeditat amb Franz Marc, el 1912, a Munic), on la petita peça apareixia acompanyada d'un assaig introductori, escrit pel mateix pintor, *Über Bühnenkomposition* ('Sobre la composició escènica'). D'altra banda, una mica més tard, aproximadament entre 1911 i 1914, no ho sabem amb certesa, encara va escriure una altra obra, *Violett* ('Violeta'), més llarga que les anteriors i també menys enrevesada pel que fa a la comprensió dels elements que la componen.¹ L'objectiu

1. Els manuscrits d'aquestes obres es troben al quadern GMS 415 (GMS vol dir Gabriele Münter Stiftung), conservat a la Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munic. De *Riesen*, n'hi ha una segona versió en rus, datada del març de 1909, al Nina Kandinsky Archive del Centre Georges Pompidou de París. Si *El so groc* es va publicar a «Der Blaue Reiter», de *Violeta*, va sortir-ne un fragment a la revista de la Bauhaus, l'any 1927. En la nota de presentació, s'hi deia que l'obra havia estat redactada el 1914, si bé Phillip Sers, l'editor dels escrits de Kandinski en francès, en dona com a data de redacció el 1911. És precisament el tercer volum d'aquesta edició francesa de les obres completes del pintor, el titulat *La Synthèse des Arts* (París 1975), l'únic lloc on, fins ara, han estat publicades totes les peces de teatre de Kandinski, a més de la ja coneguda *El so groc*.

d'aquest treball és l'estudi del context en què *El so groc* va ser escrit, les significacions que s'hi poden trobar i, també, el lloc que ocupa dins el conjunt de l'obra del pintor.

I

L'interès de Kandinski pel teatre cal relacionar-lo amb el clima que es vivia a Munic, quan hi va arribar el 1896. Al final del segle, la ciutat comptava amb una activa burgesia de caràcter liberal, un dels membres més actius de la qual, Georg Hirth, per exemple, per tal de revitalitzar la consciència i els ideals de la seva classe, va publicar una revista d'art i literatura que esdevindria molt influent. Em refereixo a l'avui famosa «Jugend». Que en comptes d'editar un periòdic polític, Hirth es decidís per fer una revista d'aquesta mena, pot semblar una mica extravagant, però si recordem que aleshores Munic era una ciutat amb una tradició i una vida artístiques tan notòries que feia que se l'anomenés el París de l'Europa central, potser l'acció ja no ens semblarà tan estranya.²

A través d'aquest periòdic, es van introduir a Munic els principis de l'*Art Nouveau*, i Kandinski, que acabava d'arribar-hi, no va ser aliè a l'efervescència d'aquest moviment. Va tenir tractes, en alguns casos força estrets, amb els qui n'eren els membres més destacats, Hermann Obrist, August Endell o Peter Behrens, i va participar en algunes de les exposicions que van organitzar, no solament amb quadres, sinó també amb «dissenys»: ex-libris, bosses de mà, estris de cosir, petaques de tabac, etc. Però al marge del pes més o menys decisiu que puguin tenir aquests fets, hi ha dos aspectes del *Jugendstil* que, sens dubte, van haver d'influir en el desenvolupament de la carrera del pintor. Em refereixo, d'una banda, a les tendències no figuratives del modernisme muniquès, que van contribuir a obrir-li els ulls sobre les possibilitats de la pintura abstracta, i, de l'altra, a la idea, tan viva en els cercles artístics de la ciutat, de «l'obra d'art total», que acabaria convertint-se en un dels fils conductors de la seva activitat, almenys durant aquells anys, especialment pel que fa al teatre. No es pot menysprear, en aquesta direcció, la influència que hauria pogut rebre directament de Wagner, de qui, quan encara era a Rússia, havia escoltat una obra, *Lohengrin*, que li va causar una gran impressió, tal com ho reflecteix en el seu llibre de records, *Rückblicke* ('Mirada retrospectiva'). Tot i aquesta admiració, de seguida va voler anar més enllà que el músic alemany i en l'assaig esmentat, *Sobre la composició escènica*, després de reconèixer-ne la importància, a causa sobretot dels camins que havia obert, ja hi assenyalava les mancances que hi trobava: per a Kandinski tot el sistema estètic wagnerià es basava en el món de l'«exterioritat», mentre que ell, en canvi, veia els mitjans artístics com l'expressió material d'una força que sorgeix de dins, la qual anomenava de diverses maneres, «so interior», «necessitat interior», «pla interior» (*innere Fläche*), etc. Aquesta força interior, que dona el contingut, i per tant el sentit, a l'expressió artística, era, per altra part, la que justificava d'una manera teòrica l'existència de l'obra d'art total. Kandinski pensava que els diversos mitjans d'expressió només difereixen en l'aparença i que, en el fons, són la mateixa cosa. Aquesta idea que cada mitjà era «completament igual» (*vollkommen gleich*) a un altre, però que cadascun posseïa, no obstant això, una forma

2. Pel que fa al rerefons cultural i artístic que es va trobar Kandinski quan va arribar a Munic es pot consultar sobretot Armin ZWETTE (ed.), *Kandinsky und München: Begegnungen und Wandlungen 1896-1914* (Munic 1982) i Pegg WEISS, *Kandinsky in Munich* (Princeton 1985).

exterior pròpia, era el que donava una orientació diferent a la seva concepció de l'obra d'art total.³

Per entendre l'origen d'algunes d'aquestes idees recordem que entre 1906 i 1907 el pintor havia viscut a París, i que allà va estar en contacte amb grups artístics força actius, sobretot amb el cercle que s'havia format al voltant de la revista «Les Tendances Nouvelles», amb una orientació simbolista prou clara –per bé que una mica tardana. Només cal assenyalar que el seu principal inspirador, A. Mérodack-Jeaneau, havia escrit un manifest titulat *L'École Synthétique*, on, entre altres coses, afirmava creure en «les teories que tendeixen a provar la unitat fonamental de la matèria, infinitament variable en aparença», que és una idea que es pot trobar en tot el simbolisme francès, no cal dir-ho, però també en el pensament de Kandinski que acabem de mencionar. Aquesta connexió amb el simbolisme, en aquest cas francès, sobre la qual haurem de tornar a insistir posteriorment, ens serveix per a recordar, de passada, que hi havia una manera finisecular lligada a aquesta escola poètica de pensar el teatre, que no es troba tan allunyada com això del rerefons cultural que va dur Kandinski a escriure la seva peça escènica. Penso, sobretot, en les idees de Mallarmé sobre el que ell anomenava l'«spectacle futur». Per al poeta, la reunió de les arts havia de donar a l'escena «una mena de caràcter religiós», fins al punt de convertir-la en un Temple en el qual es representés «la peça escrita en el full del cel i que l'home, mitjançant el gest de les passions, mirava de copiar exactament». Calia que el teatre fos un Misteri, celebrat com una cerimònia en què confluïssin el drama pròpiament dit: «una successió d'exterioritats»; la dansa: «una representació figurativa dels accessoris terrestres», i la música: una «màgica distribuïdora del Misteri», i tot això per tal de suggerir simbòlicament, a través d'un «cel metafòric» i sobre «un fons d'èxtasi magníficament il·luminat», el Fet espiritual pur, la Idea misteriosa i una.⁴

Si Kandinski coneixia o no els escrits teatrals de Mallarmé és una cosa que no sabem. En canvi, el que sí podem afirmar és que estava al corrent de l'obra de l'escriptor i teòric Édouard Schuré, una de les figures més rellevants del simbolisme esotèric, una manera de pensar amb la qual Kandinski tenia moltes afinitats. Sabem, per exemple, que, de Schuré, n'havia llegit *Les Grands Initiés*, gairebé de seguida que el llibre va sortir publicat. Això és interessant perquè aquesta mena d'escriptor-predicador es presentava també com un teòric del teatre nou. Schuré havia declarat que el drama modern s'havia d'inspirar en l'antic i esforçar-se per crear un món sobre aquest món, per tal d'evocar «una humanitat superior en el mirall de la història, la llegenda i el símbol». Schuré també pensava en un teatre, el qual qualificava de «somni», que hauria «d'explicar la Gran Obra de l'Ànima en la llegenda de la Humanitat» i que hauria de ser «altament i profundament religiós, ja que assajaria d'enllaçar l'humà i el diví, de mostrar en l'home terrenal un reflex del món transcendent, d'aquest més enllà en el qual nosaltres creiem tots per raons diferents...». Aquest teatre hauria de

3. V. KANDINSKY, *Über Bühnenkomposition* dins *Essays über Kunst und Künstler* (Max Bill, ed.) (Bern 1955) (1973), p. 49 i ss. En un altre text de la mateixa època, *Über die Formfrage* ('Sobre el problema de la forma'), Kandinski hi escrivia coses molt semblants: «Tota forma que sigui l'expressió exterior d'un contingut interior s'ha d'acceptar com a bona.» O bé «la dissemblança exterior més gran es converteix en la ressemblança interior més gran», *Ibid.*, ps. 22 i 31.

4. *Vid.* Guy MICHAUD, *Message poétique du symbolisme* (París 1947), ps. 435 i 436. *Cfr.* Stephan MALLARMÉ, *Oeuvres complètes* (París 1945) (1974), ps. 293-346 i 541-548. Sobre l'estada de Kandinski a París, es pot consultar Jonhatahn D. FINEBERG, *Kandinsky in Paris 1906-1907* (Mich., Ann Arbor, 1984) (1987).

parlar «dels matisos més delicats, els fenòmens més profunds i els més elevats de la vida interior...».⁵

La reivindicació de la interioritat enfront de l'art exterior donava a la concepció de l'obra d'art total de Kandinski el gruix d'un misticisme exaltat, cosa que no ens ha d'estranyar gens si tenim en compte, com ja he dit, que en el rerefons del seu pensament hi havia les idees d'un simbolista, i, encara més, les d'un simbolista rus, moviment que es va caracteritzar tant pel seu idealisme exasperat com pel fet de contemplar l'art a la manera d'una aferissada lluita espiritual. Andrej Belyj afirmava que «l'art no té sentit si no és religiós» i els seus col·leges Georgii Txulkov i V'aceslav Ivanov, que s'autoproclamaven anarquistes místics, creien que un artista no pot utilitzar el llenguatge ordinari perquè aquest és massa descriptiu i convencional per a transmetre el llenguatge de Déu, que és al que aspiraven. Per altra part, és interessant de recordar, perquè es relaciona amb el tema que ens ocupa, que justament aquests escriptors, Txulkov i Ivanov, amics d'un dels col·laboradors russos de «Der Blaue Reiter», el poeta Mikhail Kusmin, propugnaven el teatre com a mitjà de comunicació amb la «multitud», un teatre en què s'havia de combinar la música, el color dels decorats i el vestuari amb els elements universals dels mites, és a dir, un projecte no gaire allunyat del de Kandinski.⁶

Però, tornant a Munic, cal no oblidar, així mateix, que aquell potent moviment de renovació que era el *Jugendstil*, al mig del qual va viure l'artista rus quan va arribar-hi, també va tenir una important manifestació teatral: el Münchener Künstlertheater ('Teatre dels artistes de Munic'). El pintor va mantenir amb aquesta institució una relació força estreta, fins al punt que, cap al 1914, va estar a punt d'estrenar-hi *El so groc* i, si no va anar d'aquesta manera, va ser perquè el començament de la guerra ho va impedir.

La relació directa de Kandinski amb els promotors de la reforma teatral de Munic no ens ha de sorprendre gens, atès que els contactes entre uns i altres es remunten a força temps enrere, a l'època del grup Phalanx, quan el Teatre dels Artistes era només una idea vaga. Entre els íntims del cercle del pintor, el més compromès va ser Peter Behrens, el qual, juntament amb Georg Fuchs i la Colònia d'Artistes de Darmstadt, va contribuir activament a la planificació d'aquesta renovació. Behrens era partidari d'un teatre total, una mena de *Gesamtkunstwerk*, però també d'una nova forma arquitectònica. Calia abandonar l'hipernaturalisme del teatre tradicional; el drama havia de tornar als seus orígens místics i religiosos; tot plegat s'havia de concebre com una celebració de la vida en què tant els actors com el públic esdevinguessin participants. Aquest drama del futur, a més, aspirava a una síntesi monumental de totes les arts: poesia, música, dansa, pintura i arquitectura. La simplificació, l'estilització i el simbolisme caracteritzaven la nova forma escènica, que el Teatre dels Artistes hauria de dur a la pràctica.

Els promotors en van ser l'esmentat Peter Behrens i Georg Fuchs. Però després de la partida de Behrens a Düsseldorf, per tal de dirigir-hi l'Escola d'Arts i Oficis, qui va dur el projecte a la pràctica va ser el segon, considerat, al costat

5. Vid. Guy MICHAUD, *op. cit.*, ps. 441-443.

6. Sobre el rerefons cultural i artístic rus en què es va moure Kandinski, vegeu John E. BOWLT, *Esoteric Culture and Russian Society*, dins VVAA, *The Spiritual in Art: Abstract Painting* (Los Angeles 1986), ps. 165-183; J.E. BOWLT, *Vasilii Kandinsky: The Russian Connection*, dins J.E. BOWLT / C.R. WASHOTN (ed.), *The Life of Vasilii Kandinsky in Russian Art: A Study of 'On the Spiritual in Art'* (Newtonville, Mass. 1980), ps. 2-42; i Carol-Rose WASHOTN LONG, *Ocultism, Anarchism and Abstraction: Kandinsky's Art of the Future*, «Art Journal», vol. 46, núm. 1 (primavera de 1987), ps. 38-45.

d'Adolphe Appia, Edward Gordon Craig o Max Reinhardt, com un dels grans renovadors del teatre europeu del segle XX. Fuchs havia publicat el 1905 *Die Schaubühne der Zukunft* ('L'escena del futur'), amb plans dissenyats per l'arquitecte Max Littmann, que tres anys després, amb alguns retocs, es farien servir per a la construcció del teatre.

Quan es va inaugurar, era l'edifici dedicat a l'escena més modern d'Alemanya i potser d'Europa. Durant la primera temporada va atreure l'atenció internacional —i per força havia de desvetllar la curiositat de Kandinski. Les principals innovacions eren un escenari relativament poc profund; un avançat sistema de llums; un prosceni interior ample, que era ajustable d'alçada i amplària amb un sistema de pantalles mòbils, amb què s'obviava la necessitat de pintar els laterals dels decorats per a amagar el rerefons de l'escenari, una part del qual podia aixecar-se i abaixar-se segons que convingués. A més, era el primer teatre modern que havia estat construït com un conjunt orgànic. El nou teatre era, en ell mateix, una mena d'obra d'art total. Fuchs no solament associava el teatre al moviment dels *Arts and Crafts*, sinó que volia deslliurar les arts del «jou de la literatura». Es pot ben dir que el Teatre dels Artistes era com una altra Secessió. La iniciativa va ser saludada amb entusiasme per Edward Gordon Craig, que va visitar Munic l'estiu de 1908. L'objectiu del Teatre dels Artistes era anar cap a un teatre simbòlic no naturalista.

Pel que fa a l'estrena d'*El so groc*, s'han de tenir en compte alguns elements que hi influïren, no menys interessants. Sis anys després d'haver-se inaugurat, el Teatre dels Artistes va patir un seguit de problemes financers que el van dur gairebé al col·lapse. Aleshores, un grup d'artistes muniquesos, encapçalats per l'arquitecte Erich Mendelsohn, un dels més destacats exponents de l'expressionisme arquitectònic, van publicar una crida que, amb el títol *Els Artistes del Teatre de Munic als Artistes de Munic*, seria signada, entre d'altres, per Franz Marc, Alfred Kubin, Franz von Stuck o Hugo Ball, i adreçada als escriptors, artistes i intel·lectuals muniquesos, els quals sempre havien estat molt interessats en l'activitat teatral de la ciutat.⁷ A Ball, precisament, li van oferir de dirigir el teatre en la nova etapa, i, des d'aquest càrrec, va prendre tot d'iniciatives: va encarregar el disseny de decorats a artistes com Klee, Marc, Jawlensky, Mendelsohn i també Kandinski; va planejar la publicació d'un almanac, fet a la manera de «Der Blaue Reiter», que coincidís fins i tot amb l'editor, Piper, per al qual va demanar la col·laboració, entre altres, de Kandinski, perquè hi escrivís alguna cosa sobre la síntesi de les arts a l'escena, i finalment va proposar-li d'estrenar *El so groc*, cosa que si no es va fer va ser, com ja he dit, perquè va començar la guerra.

Potser el més interessant de tot això és la relació que hi havia entre Ball i Kandinski. Hugo Ball (1886 - 1927), que el 1916 fundaria el Cabaret Voltaire a Zuric, era, des del 1912, dramaturg del Münchener Kammerspiele ('Teatre de Càmara de Munic'). Que Ball sentia una gran admiració per Kandinski ho sabem perquè a l'època del Cabaret Voltaire, en alguna de les sessions dadà, va exhibir els quadres del pintor i hi va llegir els seus poemes. Però la relació entre l'un i l'altre venia de l'època en què tots dos vivien a Munic. Ball, aleshores, planificava una Internationale Gesellschaft für neue Kunst ('Societat Internacional per a l'Art Nou'), per a la qual comptava amb Kandinski. I, quan va començar

7. Aquesta intensa relació es pot deduir, per exemple, del fet que el Schwabinger Schattenspiele (el Teatre d'Ombres de Schwabing, el barri artístic de la ciutat, on vivia Kandinski) havia presentat diverses peces escrites per poetes simbolistes locals o que en el Münchener Marionettentheater (Teatre de Titelles de Munic) es feien servir titelles dissenyats pels artistes de la ciutat.

a relacionar-se amb el Teatre dels Artistes, és lògic que fos ell qui influís perquè s'escenifiqués *El so groc*. Ho sabem per un article que l'escriptor va publicar el maig de 1914 a la revista «Phöbus», on, a més, feia una descripció del que ell anomenava l'«*Experimentaltheater*», concepte que es troba ben a prop del que havia fet Kandinski a *El so groc*: «Es tractaria –deia– d'establir un programa que permetés de trobar al mateix temps en el passat que en el futur obres que no fossin només “drames”, sinó de les que representen el rerefons del naixement de tot art dramàtic i així descarreguen (*entladen*) el que duen a dins simultàniament a través de la dansa, els colors, el mim, la música i la paraula.»⁸

Per altra part, la relació de Kandinski amb Ball també és interessant perquè posa en relleu l'ambivalència de l'obra del pintor, en qui, com succeeix amb altres simbolistes, la frontera entre l'absolut i el no-res és de vegades sorprenentment prima. El model, un cop més, és Mallarmé, que, com havia dit, «*en creusant le vers*» va descobrir l'absència de sentit que s'amaga darrere les coses. La poesia de Kandinski també anava cap en aquesta direcció, i és lògic que Hugo Ball, el monjo dadaïsta, en fos un difusor, sobretot si tenim en compte que ell mateix havia protagonitzat una nova temptativa en aquest mateix camí mitjançant el conreu del que va anomenar «*Versen ohne Worte*» ('versos sense paraules'), una mena de poesia fonètica basada en sons que ja no són els dels mots, sinó sorolls sense cap altra articulació que l'arbitrària i singular de cada poema, cosa que, altrament, ja la trobem, com veurem tot seguit, en un dels quadres d'*El so groc*.

II

Res del que hem dit fins ara, però, no ens serveix per a aclarir què era aquesta peça que centra la nostra atenció. Assenyalem, doncs, que *El so groc* anava molt més enllà que tots els espectacles antinaturalistes que s'havien estat fent a Europa fins aleshores. La peça, en efecte, eliminava completament el diàleg, suprimint tot allò que pogués fer pensar en un argument, i defugia la lògica d'una acció causal. Probablement el contingut de l'obra són els elements escènics que el pintor hi utilitza: els colors, les formes, els gestos, les paraules, la dansa, la música, etc., els quals han de parlar per si mateixos.

La peça es divideix en una *Introducció* i sis *Quadres*. Si la llegim amb un cert deteniment, veurem que en la *Introducció* ja es mostra, en part, la seva intencionalitat. Els diversos materials expressius sembla que s'usin per a la reelaboració d'un tema romàntic clàssic: l'oposició entre la llum i l'ombra. L'alternança d'aquests dos elements simbòlics dominants –que, per altra part, s'aniran encarnant en altres diversos sistemes d'oposicions, la identificació semàntica dels quals, val a dir-ho, resulta més problemàtica– crearà un joc dinàmic de tensions al llarg de tota la peça. Aclarim, tot seguit, que aquest joc de contrastos d'uns elements amb uns altres es relaciona amb la idea que tenia Kandinski de l'«harmonia» moderna, tal com ja ho havia formulat a *Sobre l'espiritual en l'art*, quan escrivia, després d'haver fet al·lusió a Mozart com un exemple d'harmonia clàssica, pertanyent a un temps passat, que en el fons ens és estrany, però que, tanmateix, escoltem amb una simpatia melangiosa, que la nostra harmonia es

8. HUGO BALL, *Das Münchener Künstlertheater*, «Phöbus», Any 1, núm. 2 (maig de 1914), ps. 73 i 74, citat a RICHARD W. SHEPPARD (ed.), *Hugo Ball, Brief an Wassily Kandinsky*, «Hugo Ball Almanach» (1978), ps. 66-70.

basa en «la lluita dels sons, l'equilibri perdut, els principis que cauen, els repics de timbals inesperats, les grans preguntes, l'esforç aparentment insensat, l'impuls i l'anhel que s'esquincen, les cadenes i les llaços partits a cops de mall, els contrastos i les contradiccions».⁹

A la *Introducció*, aquestes oposicions s'hi plasmen mitjançant el color blau, que primer hi apareix més clar i després més fosc, o també quan l'escena s'enfosqueix i s'encén una petita llum, o fins i tot quan el cor recita un seguit de frases no gaire clares: «Somnis durs com pedres... i roques que parlen», etc., que s'acaben amb aquesta afirmació: «*Grell leuchende Schaffen bei dunkelster Nacht*»¹⁰ (o sigui: 'Ombres que brillen enlluernadorament en la nit més obscura'), que sembla alludir, d'una manera una mica paradoxal, a la contraposició entre llum i foscor de què he fet esment. Aquesta contraposició podria donar peu, ateses les preocupacions intel·lectuals i religioses de Kandinski, a una lectura gnòsica de l'obra. Més concretament, la presència de la llum (a la *Introducció* l'escena s'enfosqueix mentre s'encén una petita llum) es podria relacionar amb les idees teosòfiques que tant van interessar el pintor a partir de 1908, ja que per a aquest moviment esotèric la llum era la veritat eterna, aquella veritat que amb el pas del temps s'havia anat enfosquant o apagant a causa de la conducta humana.¹¹

L'altre element molt interessant que apareix en la *Introducció* és la presència abassegadora dels colors, centrada aquí, tal com he esmentat ara mateix, en el blau, si bé en la resta de l'obreta n'aniran sortint d'altres. Recordem que a *Sobre l'espiritual en l'art* Kandinski parlava extensament dels colors i ho feia en una direcció molt semblant a la que havia apuntat Goethe a *Zur Farbenlehre*, on afirmava que el color, a més d'adreçar-se a la retina, també ho fa a l'ànima, de manera que els seus efectes tant poden ser sensibles com morals o estètics.¹² De fet, sabem que, amb el seu escrit, Goethe estava tan interessat a refutar Newton com a desenvolupar una teoria del color que sovint ha estat qualificada de gnòsica. En Goethe, com en els romàntics alemanys, sobretot en Runge o Tieck, el color sembla que faci el paper de transmissor d'una realitat superior. Aquests temes, que Kandinski podia conèixer directament o bé gràcies als escrits

9. Wassily KANDINSKY, *Über das geistige in der Kunst* (Munic 1912) (Utilitzo l'edició de Max Bill, Berna 1952),¹⁰ p. 109. A partir d'ara citaré aquesta obra per la paginació de l'edició esmentada, directament dins del text, amb l'encapçalament de *Über das...*

10. W. KANDINSKY / F. MARC, *Der Blaue Reiter* (Munic 1912) (Faig servir la reedició de Klaus Lankheit, 1965 [1990], Munic), p. 213. Com en l'obra anterior, a partir d'aquest moment la citaré dins del text, en aquest cas com *Der gelbe...* i el número de les pàgines a continuació.

11. Sobre les relacions de Kandinski i la seva obra amb els corrents esotèrics hi ha diversos treballs interessants. Sixten RINGBOM, que va publicar un article molt important, ja fa alguns anys, *Art in 'The Epoch of the great Spiritual. Occult elements in the Early Theory of Abstract Painting*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. 29 (1966), ps. 386-428, i després un llibre fonamental, *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Art* (Abo 1970), posteriorment ha continuat insistint amb diversos articles en la mateixa temàtica, *Kandinsky und das Okkult i Die Steiner-Annotationen Kandinskys*, tots dos publicats a ZWEITEN (Ed.), *op. cit.*, ps. 85-101 i 102-105. En una direcció una mica diferent també es parla d'aquest tema a WASHINGTON LONG, *Kandinsky: the Development of an Abstract Style* (Nova York 1980), cap. II.

12. Johann W. GOETHE, *Zur Farbenlehre* dins *Werke* (E. Trunz, ed.) (Hamburg 1948-1964), vol. 13, ps. 494 i ss. i 520. Per altra part, Alexander Blok, un dels principals representants del simbolisme rus, havia escrit: «Se sol dir que hi ha més paraules que colors; però a un escriptor elegant, a un poeta, potser només li calen els mots que corresponen als colors, ja que és un diccionari sorprenentment bigarrat, expressiu i harmoniós.» Alexander BLOK, *Els colors i les paraules*, «Zolotol Zunov», núm. 1 (1906), recollit a l'antologia *Arts et poemes russes: 1900-1930. Textes Choisis* (París 1979), p. 25.

de Steiner sobre l'estètica de Goethe,¹³ també li podien haver arribat per mitjà dels simbolistes francesos i russos, que veien en els colors un dels llenguatges a través del qual Déu i l'Esperit es manifesten en la Naturalesa.

Tot i que no es pugui afirmar d'una manera rotunda la relació d'*El so groc* amb aquestes teories, sí que sembla clar, en canvi, el paper simbòlic que els elements cromàtics tenen en la peça. I el fet que el color dominant a la *Introducció* sigui el blau confereix a l'obra, des del començament, un indefugible significat espiritual. Kandinski escrivia a *Sobre l'espiritual en l'art* que el blau, que és color del cel, irradia quietud i desvetlla en l'home un desig de puresa i d'immaterialitat (*Über das...*, 92 i 93).

També en el terreny dels colors apareix aquesta idea dels elements contraposats de què ja he fet esment. En el *Quadre Primer*, en què surten per primer cop els gegants, que donaven originàriament títol a l'obra —recordem-ho: *Reisen*—, aquests, ben significativament, són grocs. Per a Kandinski, el color groc és típicament terrestre i sembla contraposar-se al blau, el qual desenvolupa un moviment concèntric que l'allunya de l'espectador, diu, mentre que el groc fa, al contrari, un moviment que l'hi acosta. El blau irradia quietud, mentre que el groc pot ser violent; fins i tot, de vegades, representa la bogeria (*Über das...*, 88 i 91). Els gegants, que són cinc —com els sentits?—, representarien, enfront del blau, les forces terrenals, materials i sensuals. Per altra part, es podrien relacionar amb els Titans, aquells éssers fabulosos de grans proporcions que segons la mitologia grega van ser els primers habitants de la Terra. La idea li podria haver arribat, a Kandinski, a través del mite de Prometeu, molt popular aleshores entre certs cercles culturals russos, que hi veien un model d'endurança, eternitat, fortalesa i, sobretot, de l'ambició de l'home per aconseguir el coneixement diví. Skr'abin l'havia triat com a tema de la seva obra. I Prometeu, no ho oblidem, era el fill d'un Tità. Fos com fos, en el *Quadre Primer* apareixen també unes estranyes criatures, «uns éssers vagues, que recorden una mica els ocells, que tenen uns grans caps i s'assemblen lleugerament als éssers humans» (*Der gelbe...* 216). Aquests ocells eren vermells, un color que Kandinski considerava viu, vital i inquiet, i, encara que no posseís el caràcter lleuger del groc, sinó que estava dotat d'una gran potència i tenacitat (*Über das...* 99), sí que en podria ser, en certa mesura, una continuació, de manera que els ocells vindrien a simbolitzar el mateix que els gegants.

Com en la *Introducció*, apareixen en el *Quadre Primer* tot d'oposicions interes-

13. Rudolf Steiner, que havia treballat en el Goethe Archiv de Weimar i va ser l'editor dels escrits científics de l'escriptor en la *Deutsche Nationalliteratur* de J. Kürschner, va publicar l'any 1888 l'assaig *Goethe als Ästhetiker*, que rescricuria l'any 1909 amb el títol de *Goethe als Vater einer neuen Ästhetik*. És interessant de recordar també que Rudolf Steiner va tenir molt d'interès pel teatre. Pensava que podia ser un agent catalític per als seus objectius messiànics. Va ser per aquesta raó que va començar a produir les obres de Schuré, a Munic, a partir de 1907. I finalment va acabar ell mateix escrivint peces de teatre. Entre 1910 i 1913 en va escriure quatre, que van ser estrenades a Munic abans de la Primera Guerra Mundial, i que anomenava «dramas-misteri». En aquestes obres Steiner s'interessava molt per les possibilitats simbòliques dels colors i les acotacions a les seves obres són plenes de precisions sobre la manera de pintar els decorats, el teló de fons i el vestuari. També es va interessar per la introducció de la dansa en les seves peces, o si més no de moviments sincopats trets de certes experiències de la dansa moderna. En certa mesura, i també a causa de l'admiració que sentia per Wagner, es pot parlar d'obres que pertanyen a la *Gesamtkunstwerk*. Podria ser que Kandinski conegués aquesta activitat, ja que sabem que algunes persones del seu cercle hi havien estat a prop. Emy Dresler, per exemple, membre de la *Neue Künstlervereinigung*, havia dibuixat decorats i vestuaris per a les obres de Steiner. I amics de Jawlenski havien anat a les representacions. *Vid.* WAHSTON LONG, *Kandinski: The Development...*, p. 56.

sants. D'una banda, tenim un turó verd. Sobre el verd, Kandinski és força explícit. Diu que sorgeix de la combinació del groc i el blau. Els dos colors s'han anul·lat i en resulta la immobilitat i la quietud. En el verd, s'hi amaguen el groc i el blau com a forces paralitzades que en qualsevol moment poden tornar a actuar. És un color tranquil: no es mou en cap direcció, no té cap matís d'alegria, tristesa o passió, irradia avorriment. És, en el camp dels colors, allò que en el terreny social és la burgesia: un element immòbil, satisfet i limitat en tots els sentits. És com una vaca grassa, sana, immòbil, que mentre rumina contempla el món amb ulls endormiscats i beneïts (*Über das...*, 94). Aquest turó verd es contraposa al teló de fons blau. Posteriorment, com a resultat d'aquesta oposició, el turó esdevindrà blanc, que per a Kandinski és un color molt interessant en tant que símbol d'un món on han desaparegut tots els colors com a qualitats i substàncies materials i que actua sobre la nostra ànima a la manera d'un gran silenci absolut. Però aquest silenci no és la mort, sinó, al contrari, una cosa plena de possibilitats. És el no-res juvenil, o encara millor, el no-res anterior al començament. Potser la terra posseïa aquest so en els anys blancs de l'era glacial. El blanc és el color de l'alegria pura i de la puresa immaculada (*Über das...*, 95 i 96). De resultes de la confrontació amb el verd, el teló del fons blau s'anirà enfosquint fins a esdevenir parcialment negre, que és un altre color molt significatiu en oposició al blanc, ja que sona com el no-res, però en aquest cas desproveït de possibilitats. És la mort després d'apagar-se el sol, un silenci etern sense futur i sense esperança, una cosa apagada com una foguera que ha cremat, cadàver immòbil, insensible als esdeveniments, indiferent. El negre és el color de la tristesa més profunda i el símbol de la mort (*Über das...*, 95 i 96), cosa que no deixa de ser una advertència pessimista: el blau –l'espiritual– es transforma en el no-res negatiu, mentre que el verd –la beneiteria arran de terra– es converteix en un no-res ple de possibilitats i, en conseqüència, de futur. Per a la resta, en aquest quadre apareixen tot d'altres oposicions menors: entre els greus i els aguts de l'orquestra, entre aquesta mateixa orquestra i el cor, etc., si bé, com havia passat en la *Introducció*, i malgrat els esveraments pessimistes que s'han anat apuntant, a la fi el blau, «un espès vapor blau», ho tornarà a envair tot.

El *Quadre Segon* comença on havia acabat l'anterior, però, a poc a poc, l'esmentat vapor blau va cedint a la llum, que arribarà a ser «d'una blancor perfecta i crua». Com en el cas anterior, en què vèiem que el turó verd i el rerefons blau es transformaven respectivament en blanc i en negre, aquí també ens trobem, més que davant d'una oposició, amb un enfrontament entre dos elements que no són clarament contraris, sinó més aviat una mena d'«harmonies» basades en la dissonància –que en la música, recordem-ho, es presenten sempre en el terreny cromàtic. Per altra part, deixant de banda les oposicions tradicionals entre *fortissimo* i *pianissimo*, veu i orquestra, el *Quadre Segon* presenta dos elements molt interessants, perquè són els únics de tota l'obreta que es poden relacionar amb quadres de Kandinski. D'una banda, tenim que al turó verd, que ara torna a ser-ho, s'hi ha format una taca negra. Aquesta imatge la trobem en *Dama a Moscou*, un oli pintat pels volts de 1912, que es pot veure a la Städtische Galerie de Munic, i en *Taca negra*, pintat el 1912, que és al Museu Rus de Sant Petersburg. Sovint, la taca ha estat llegida com un element de la dialèctica espiritualitat/materialisme que plasmen els quadres d'aquesta època. D'una altra banda, tenim que sobre el turó apareix «una gran flor groga» (*Der gelbe...*, 219), la qual podem relacionar amb la mateixa figura que trobem en la pintura sobre vidre *Dia de Tots els Sants*, realitzada el 1911, i que també es mostra a la Städtische Galerie de Munic, una peça clau perquè és una mena de gresol d'elements

iconogràfics que aniran apareixent durant els anys següents per tota l'obra del pintor. Per cert, que en la pintura sobre vidre esmentada, la flor, el que sembla és un gira-sol. I de gira-sols n'apareixen en una de les teles més conegudes del ja esmentat pintor romàntic alemany P.O. Runge, *Els fills de Hülßenbeck* (1805-1806). Pot ser una casualitat. Però establir un paral·lelisme entre les posicions teòriques de Runge i les de Kandinski és una temptació massa grossa per a deixar-la passar sense fer-hi esment.

Els punts de contacte entre l'un i l'altre són sorprenents. Com Kandinski, Runge pensava que l'objectiu principal d'un artista era «tenir alguna cosa a dir». Aquesta «prioritat de la intenció», tan singularment romàntica, era el que els feia creure per damunt de tot en el contingut de l'art com a determinant de la forma exterior: «L'obra d'art, escrivia, deriva de la coherència de la forma exterior amb l'emoció més interna.»¹⁴ La creença en el contingut com a factor determinant és probablement el que el duria també a pensar que un artista es pot expressar a través de diversos mitjans, ja que, com Kandinski, Runge, a més de quadres, ens va deixar una abundant producció com a teòric i una breu però sucosa obra d'escriptor. Per altra part, Runge va ser un dels definidors de la idea de l'obra d'art total especialment a través del seu projecte inacabat de les *Tageszeiten* ('Les hores del dia'), sense oblidar el fet que va redactar un tractat sobre els colors, qüestió que, com ja hem vist, es trobava en el centre de les preocupacions de Kandinski. Però probablement allò en què Runge es pot considerar més influent sobre l'autor d'*El so groc* ho hem de cercar en una altra banda. Quan a començaments del segle passat els motius religiosos tradicionals van ser bandejats de la pintura i substituïts per les imatges que representaven la nova moral política, alguns pintors, sobretot alemanys, es van proposar de substituir la representació de la desapareguda *església exterior* pel que en podríem anomenar una *església invisible*, que cadascú hauria construït a la mesura de la seva espiritualitat. Aquest alè religiós acabat d'arribar no tenia un suport iconogràfic en què encarnar-se. Per una banda, perquè era nou, i, per una altra, perquè cercava alhora obrir camins inèdits a la pintura. Runge es va proposar aleshores la construcció d'un llenguatge pictòric que li permetés d'expressar la seva idea de Déu i la naturalesa, llenguatge que pensava que s'hauria de basar en les flors. El propòsit de Runge era tan radicalment nou que el seu projecte no va arribar a quallar, si bé trobaria, com se sap, una certa il·lustració en la pintura de paisatge dels romàntics alemanys. Em fa l'efecte, però, que les idees que va escampar no van tenir cap ressò real fins que Kandinski no va aconseguir, amb la seva obra, de donar forma a la vella aspiració de dotar amb un llenguatge propi —necessàriament jeroglífic— l'espiritualitat dels nous temps. Però d'això, ja en parlarem més endavant.

Fos com fos, tornem a la petita peça teatral i a la flor que hi apareix. A partir d'aquesta flor, precisament, arrenquen diversos jocs simbòlics amb el cromatisme. Per exemple, hi surt una multitud vestida amb els colors més diversos, llevat del groc, cosa que pot fer pensar en el caos, no solament per la presència del bigarrament cromàtic, sinó també perquè la gent que compon aquesta multitud emet un cant que cada cop serà més discordant. Finalment el gris ho cobrirà tot. I el gris que, com el verd, és la combinació de dos colors, el blanc i el negre, fa pensar en una cosa sonora i immòbil. Aquesta immobilitat, no obstant això, és diferent de la del verd, que es troba entre dos colors actius i n'és el resultat. El gris és la immobilitat desconsolada. Com més fosc és el gris, més s'accentua la desesperança. Els qui componen aquesta multitud duen flors blanques a les

14. Philipp Otto RUNGE, *Briefe und Schriften* (ed. de Peter Betthausen) (Berlín 1981), p. 107.

mans: el blanc, recordem-ho, és el no-res obert a totes les possibilitats. Quan la flor groga desapareix (el groc: terrenal, materialista), totes les flors blanques s'hi tornen: les possibilitats del no-res s'han concretat, ara formen part de les forces materials sensualistes. A la fi, les flors es tornaran encara vermelles, o millor dit: quedaran plenes de sang. Aquest detall és interessant perquè podríem trobar-nos davant l'única al·lusió precisa que hi ha en tota l'obra a l'*Apocalipsi* de sant Joan («El tercer àngel vessà la copa al riu i a les fonts de les aigües; i l'aigua es tornà sang»), un text iconogràficament clau en aquells anys, per a entendre el contingut dels quadres del pintor. (Això, naturalment, si exceptuem el gravat *La prostituta de Babilònia*, procedent de la *Bíblia de Nuremberg*, que Kandinski va fer servir per a il·lustrar la publicació d'*El so groc* a «Der Blaue Reiter».)

Els elements del *Quadre Tercer*, com també els del *Quadre Quart*, són força entenedors. En el primer reapareixen els gegants grocs i tot és envaït per una llum del mateix color: materialisme terrenal a dojo. La contraposició, o millor dit, l'evolució d'aquests elements, és cap al color negre: és a dir, el no-res. De manera que el *Quadre Tercer* oscil·la entre la terrenalitat sensual i el no-res sense futur. Un altre element que ve a corroborar el pessimisme d'aquest quadre és la veu d'un tenor que profereix una paraula inintelligible: alguna cosa així com «Kalasimunafakola» (*Der gelbe...*, 223). Amb això Kandinski se suma a tots aquells que van col·locar el llenguatge en el centre de la crisi cultural europea d'aquells anys. Ja n'he dit alguna cosa, quan em referia a les relacions entre Kandinski i Hugo Ball; posteriorment hi tornaré a insistir.

El *Quadre Quart* és molt evident pel que fa al joc d'oposicions que conté. Un nen vestit de blanc que toca una campana i un home gran vestit de negre que crida «silenci» són els elements d'una nova representació, en aquest cas molt transparent, del xoc entre l'espiritualitat i el materialisme o, dit d'una altra manera, entre el no-res ple de possibilitats i el no-res com a buit irremeiable.

El *Quadre Cinquè*, en canvi, és molt confús i sembla que hi domini la idea de dissonància, que s'expressa a través del caos dels colors i dels moviments anàrquics de la multitud, que porten a una mena de confusió total. Hi torna a aparèixer el crit «Kalasimunafakola» — del *Quadre Tercer*. A la fi es fa l'obscuritat i els gegants s'apaguen «com una llàntia, és a dir, que la llum fa encara algunes pampallugues abans de la foscor total» (*Der gelbe...*, 228). Podem pensar, doncs, que enmig de la confusió i la convulsió s'arriba a la fi del món terrenal —una idea ben de l'època: la concepció apocalíptica del futur—, després de la qual vindrà un nou temps, anomenat per Kandinski en els seus escrits «l'època del Gran Espiritual», que podria estar representada en el breu *Quadre Sisè*, amb què s'acaba l'obra, a través dels gegants, o millor dit, d'un dels gegants: el que, situat al centre de l'escenari, col·loca els braços en creu i comença a créixer. Després de l'extinció ve la resurrecció, podria ser la lectura d'aquesta última imatge, en què el món terrenal es transforma en espiritual per mitjà del símbol de la creu.

III

La descripció del món com un combat allegòric en què s'enfronten, enmig del caos, la sensualitat materialista amb l'espiritualisme transcendent, l'harmonia basada en el principi del contrast o els colors com a elements simbòlics i fins i tot místics, tot això s'acosta molt a la nova «temàtica» de Kandinski, que, entre 1909 i 1914, havia realitzat un nombre cada cop més elevat d'obres basades en motius

apocalíptics, la majoria de les quals van ser pintades el 1911. El fet arrenca de les importants modificacions que el pintor havia introduït en la seva obra durant la primera estada a Murnau l'estiu de 1908, un canvi més de contingut que de forma, ja que tal com solia afirmar: «La forma és l'expressió exterior del contingut interior.»¹⁵ Els paisatges, aleshores, van iniciar un procés de deshumanització i es van tornar cada cop més violents. Tota la pintura va començar a crepitjar amb una força desconeguda. Va ser justament quan passava tot això que Kandinski va escriure les peces teatrals de què he fet esment, entre elles *El so groc* que estem comentant.

En aquells moments, uns anys d'efervescència creativa extraordinària, el pintor s'estava plantejant diversos problemes alhora. No solament el que li semblava que era l'essència del temps en què vivia, el ja mencionat enfrontament entre el material i l'espiritual (al capdavant el teló de fons del combat que lliurava per evitar l'esfondrament definitiu del món tradicional i de la figura clàssica de l'artista, de la qual ell se sentia l'últim gran representant), sinó també l'estratègia que li calia per a fer entenedora aquesta confrontació. Algunes de les respostes als nous problemes, Kandinski les va trobar en l'art folklòric i popular bavarès, que havia descobert a Murnau, on es representaven els grans mites del cristianisme. D'entre aquestes referències iconogràfiques, el pintor va triar sobretot les del *Llibre de les Revelacions*, probablement influït per Steiner, que en aquella època, cap al 1908, havia pronunciat un seguit de conferències amb el títol de *La teosofia a la llum de l'«Apocalipsi»*. També va ser important, amb vista a donar contingut a aquests mites religiosos, el viatge que va realitzar a Rússia, una estada relativament llarga que va durar del 14 d'octubre al 20 de desembre de 1910, durant la qual va reprendre el contacte amb artistes i intel·lectuals russos molt inclinats també cap al misticisme, l'ocultisme i la teosofia. Si Rudolf Steiner era important a Alemanya, encara ho era més entre els seus compatriotes, que el veneraven com un profeta. La idea que la Revelació de sant Joan conté la clau per a entendre l'Univers apareixia sovint en els textos d'escriptors russos tan destacats com el ja esmentat Andrej Belyj. No és tan estrany, doncs, que fos arran d'aquest viatge que Kandinski comencés a parlar de «l'època del Gran Espiritual». Per altra banda, se sol pensar que va ser aleshores que va escriure l'important assaig, que no publicaria fins al febrer de 1911 a la revista russa «Odesskie novosti», titulat *Quin és el futur del Nou Art?*, on es podia llegir: «La nostra època és un temps en què l'esperit i la matèria han xocat tràgicament i en què s'ha caigut en una visió del món purament materialista; per a molts, per a molta gent, és un temps d'un buit terrible del qual no es pot fugir, un temps que representa enormes interrogants; però per a alguna gent és un temps de pressentiment o de pre-coneixement del camí de la veritat.»¹⁶ Ara bé, totes les imatges religioses i apocalíptiques que s'havien acumulat des del 1910, segons la nova manera de pintar que arrenca de la primera estada a Murnau, van començar a desaparèixer cap a la meitat de 1912. O millor dit, es van començar a amagar. Les ciutats esfondrant-se sobre un turó, les barques, els cavalls i els genets, els judicis finals i els diluvis, els paradisos i els jardins de l'amor, tots els elements de la nova iconografia del pintor es van fer cada cop més complicats d'identificar. A través de diversos processos d'esquematzació, que sovint convertien les formes

15. KANDINSKY, *Ober die Formfrage. Essays...*, p. 22. Es pot llegir una fórmula molt semblant en *Sobre l'espiritual en l'art*: «Die Form ist also die Ausserung des inneren Inhaltes», KANDINSKY, *Über das...*, p. 69.

16. KANDINSKY, *Quin és el futur del nou art?* Citat dins Reinhold HELLER, *Kandinsky and Traditions Apocaliptic*, «Art Journal», vol. 43, núm. 1 (1983).

inicials en purs jeroglífics, el reconeixement dels temes es va fer com més va més difícil. Quan això succeïa, o molt poc temps abans, el pintor havia rescrit *El so groc*, que publicaria coincidint, si fa no fa, amb aquesta important novetat formal. Què havia passat per arribar en aquest punt de l'evolució de la seva pintura? Com va explicar el mateix Kandinski, havia anat separant cada vegada més el món de l'art del de la naturalesa, fins que se'ls va plantejar com si fossin dues esferes completament diferents. L'art es tornava una cosa «real», amb una realitat pròpia i unes regles independents que no tenien cap relació amb la naturalesa. I el nou món «real» anava creixent segons les seves lleis pròpies i autònomes.¹⁷ Aquest trencament, aquesta desviació del món objectual, no va ser brusc, sinó que va seguir uns camins lents i sinuosos. El punt d'arrencada, ja ho he dit, va ser inicialment una crisi formal, però ràpidament el forat obert per aquesta crisi va ser tapat per tot d'altres qüestions, més complexes. La desconfiança envers la «forma», manifestada en moltes ocasions pel pintor, i la voluntat de trobar nous camins per a expressar «continguts», que a partir de 1909 o 1910 identificava amb el concepte de necessitat interior («*inneren Notwendigkeit*»), s'ha de relacionar una altra vegada amb el simbolisme, i especialment amb l'alemany.

Ja he parlat breument de les relacions de Kandinski amb els simbolismes rus i francès. Parlem ara de les que va tenir amb l'alemany. Hi coincidí en l'entusiasme per un «*geistige Kunst*» ('art espiritual') i la creença en una renovació epocal de la vida a través de l'art. Quan Kandinski acabava *Sobre l'espiritual en l'art* amb la profecia d'un «nou regne espiritual» i prometia una «època de Gran Espiritual», de fet reproduïa el pensament que Stefan George (amic de Mallarmé, traductor de Baudelaire i introductor del simbolisme a Alemanya) havia formulat gairebé vint anys enrere. El 1892 George havia publicat, en el primer número de la seva revista «*Blätter für die Kunst*» una crida a l'«art espiritual partint de la base d'una nova manera de sentir i de fer». A la revista es parlava sovint del «*geistige Kunst*» i s'hi feia referència en el sentit d'un «poder actiu, que regeneraria i guiaria el món». Avui sabem, gràcies als treballs de Pegg Weiss, que el pintor tenia una relació directa amb la figura més destacada del *George-Kreis* ('el Cercle de George') de Munic, el poeta Karl Wolfskehl, la casa del qual (on hi havia, des de 1910, quadres de Kandinski penjats a les parets) era un centre de reunió d'intel·lectuals i artistes. No ens ha d'estranyar gens, doncs, que el pintor, comentant un dels seus quadres més famosos de l'any 1913, *Pintura amb vora blanca*, descrigués les ziga-zagues que hi ha a l'esquerra de la tela dient que «expressen un sentiment que sóc incapaç de convertir en paraules»,¹⁸ perquè posar en dubte el valor del llenguatge era una actitud de l'època, estretament relacionada amb els cercles simbolistes, que trobem, entre altres, en Hofmannsthal, que la formulava en diversos textos, com, per exemple, *El substitut dels somnis*, on deia que «el llenguatge dels cultes i els semicultes, tant el parlat com l'escrit, és una cosa estranya, car fa encrespar la superfície de les coses, però no aconsegueix de revelar allò que hi ha arraulit en el més profund».¹⁹ Kandinski sembla al·ludir a aquesta manera de pensar quan introdueix el crit inarticulat en *El so groc* —«*Kalasimunafakola*»— o quan escriu a *Sobre l'espiritual en l'art*: «Els tons dels colors, de la mateixa manera que els de la música... provoquen unes vibracions anímiques molt fines, que no podem descriure amb paraules», perquè amb el

17. KANDINSKY, *Rückblicke*, op. cit., p. 118, i *Concrete Kunst, Essays...*, ps. 217-221.

18. KANDINSKY, *Rückblicke*, op. cit., p. 139.

19. Hugo von HOFMANNSTHAL, *Der Ersatz für die Träume*, dins *Gesammelte Werke* (Frankfurt a.M. 1955), ps. 44-50.

llenguatge no es pot arribar a extreure el contingut que perviu en el fons de les coses (*Über das...*, 104).

La desconfiança cap a les paraules era, doncs, un gest ben característic del simbolisme, especialment el de l'àmbit cultural en llengua alemanya. La inseguretat davant el món verbal es transformava en una crisi més general dels altres llenguatges —entre ells el pictòric. Tampoc no es pot oblidar la crisi conceptual i de valors que totes aquestes actituds reflectien i alhora ajudaven a aprofundir. És en aquest marc que s'han de situar algunes de les operacions formals —millor seria dir-ne, «lingüístiques»— que va realitzar Kandinski, tot i que sempre ho va fer des d'una perspectiva força independent i personal. Atès que les paraules ja no podien dir-ho tot, perquè la realitat s'havia fet massa complexa, i el pensament, com a conseqüència, ja no era capaç d'explicar la realitat en què es vivia ni les necessitats espirituals i intel·lectuals que se'n derivaven, calia recórrer a altres formes d'expressió. Aquestes no s'havien de basar ni en el desbordament ni en el caos, tot i la importància que va prendre l'element expressiu, sinó en l'organització estratègica i raonada de les noves formes, per tal d'evitar, fins allà on fos possible, el problema de la incomprensió. És per això, entre altres raons, que Kandinski no tenia la intenció d'abandonar completament l'objecte dins de la representació pictòrica. Pensava que aquest desprèn una mena de ressonància espiritual que li podia servir de base material per a les seves obres. «Dissolia —va escriure— els objectes en els quadres perquè no poguessin ser completament reconeguts de cop, de manera que l'espectador anés tastant a poc a poc, l'una rere l'altra, les ressonàncies espirituals emeses per l'objecte.»²⁰ Tal com vèiem en Runge, l'objectiu de Kandinski era la creació d'un llenguatge, una forma expressiva pròpia, que li permetés de comunicar el seu pensament. Kandinski era un profeta, un pintor-profeta, que no en tenia prou amb fer saber als altres el que pensava, sinó que li calia convèncer-los de les seves idees. El nou llenguatge partia d'un repertori iconogràfic limitat que, tal com ja hem dit, va extreure de textos escatològics que havien tingut tradicionalment una expressió en imatges, sobretot en la cultura religiosa popular, gravats, pintures sobre vidre, que el pintor va pouar en el fons folklòric rus (els relats il·lustrats dels *lubki*) o alemany (il·lustracions de la Bíblia i pintures ex-vòtiques dels camperols bavaresos). Aquesta imatgeria religiosa era el punt de partença de les diverses operacions d'entelament que realitzava fins a aconseguir un llenguatge gairebé jeroglífic. L'ocultació de les figures darrere un vel havia de servir per a comunicar pensaments complexos i profunds. El pintor pensava que per a expressar la veritat difícilment comprensible dels mons més alts calia recórrer a mitjans indirectes i vagues, i fins i tot a l'obscuritat. «No són les construccions clares, que saltin a la vista —escrivia en *Sobre l'espiritual en l'art*—, les que resultaran més riques en possibilitats expressives, sinó les amagades, les que emergeixen imperceptibles de la tela i s'adreçen més a l'ànima que no pas als ulls.» (*Über das...*, 129).

Alguns autors han resseguit aquests processos d'ocultació de l'objecte que, a

20. KANDINSKY, *Conferència de Colònia*, dins *Écrits complets*, vol. 2 (París 1970), p. 273. En aquesta idea d'«amagar les imatges», trobem novament la influència de Mallarmé, que solia emfasitzar el fet que les paraules podien crear un fort impacte emocional si la seva significació literal era disfressada: «Anomenar un objecte —deia Mallarmé en una formulació que ha fet fortuna— és suprimir les tres quartes parts del plaer del poema que sorgeix de la felicitat d'anar endevinant-lo de mica en mica; suggerir-lo, heus ací el somni»; i, més endavant: «evocar de mica en mica un objecte per mostrar un estat d'ànim» idea que Kandinski reprèn d'una manera gairebé literal en el text citat. *Vid.* MALLARMÉ, *Oeuvres...*, p. 869.

partir de 1912, van tenir lloc en l'obra de Kandinski. Els seus treballs modifiquen les idees que es tenien sobre la dissolució de la figura en els quadres del pintor i posen en relleu els mecanismes mentals que hi ha gairebé sempre darrere la seva feina. Washton Long s'ha ocupat de desentrellar el treball iconogràfic que s'amaga darrere certes imatges relacionables amb l'*Apocalipsi*, Weiss ha estudiat l'evolució del tema del cavall i el genet, mentre que Zweiten ho ha fet amb el de les barques i el creuament que apareix entre aquest tema i el dels cavalls i els cavallers.²¹ Tots aquests autors parteixen de l'estudi de fonts documentals, dibuixos, aquarelles, pintures sobre vidre, que permeten resseguir la gènesi del procés d'entelament de la imatge. Es desprèn d'aquests estudis que els quadres de Kandinski no són obres realitzades obeint els capricis de la mà, ni el resultat d'un seguit de casualitats cromàtiques, ni tan sols el fruit d'un estadi d'inspiració momentani; són, en canvi, teles que es fonamenten en un treball basat en l'ocultació, la semiocultació i la possibilitat de reconeixement dels objectes, sense que, tanmateix, el resultat final forneixi una comprensió global i inequívoca de la tela, sinó només de certs aspectes, de manera que el quadre es presenta com un misteri parcial, per al desentrellament del qual no disposem de tots els elements que ens calen, però sí de les impressions visuals suficients perquè l'ànima de l'espectador pugui «vibrar» –així ho deia el pintor– amb les formes de la imatge.

Si abans deia que en Kandinski sempre hi ha hagut una barreja de raó i intuïció, crec que ara podem afegir, sense exagerar, que tot el seu treball és el fruit de la tensió que s'estableix entre aquests dos pols. En efecte, encara que sembli que cadascun dels diferents períodes en què es divideix la seva obra –el de Munic, el de la Bauhaus o el de París– ha sorgit com per encantament, si ens hi fixem bé, ens adonarem que hi ha hagut gairebé sempre una intensa reflexió prèvia; i ens trobarem aleshores que en *Sobre l'espiritual en l'art*, redactat entre 1909 i 1910, s'hi prefigura l'estil que es desenvoluparà entre 1911 i 1914; i que en *Punkt und Linie zu Fläche* ('Punt i línia sobre el pla'), que va ser publicat el 1926, però que arrenca d'unes notes que el pintor va redactar l'any 1914 a la vora del llac de Constança, quan se n'anava, arran del començament de la Primera Guerra Mundial, de Munic cap a Moscou, s'hi descriu el nou estil que es desplegarà entre 1922 i 1933, mentre Kandinski feia de professor a la Bauhaus; i que fins i tot els nous elements del llenguatge pictòric característics de l'etapa de París ja es troben prefigurats en aquest text que podem datar entre 1914 i 1926, és a dir, pel cap baix vuit anys anterior a l'últim període del pintor, que va començar el 1934. «Sempre he reflexionat molt –escrivia Kandinski–. He volgut resoldre molts problemes mitjançant la lògica. Però allò que era tan fàcil des del punt de vista de la lògica no aconseguia de realitzar-ho en la pràctica. [...] És més senzill saber *allò que es vol* que no pas descobrir *com* realitzar-ho. Aquest *com* no és realment *bo* que si es presenta espontàniament, quan la mà, feliçment inspirada, no obeeix la raó, sinó que ben segura d'ella mateixa realitza *tota sola*, sovint contra la raó, el que convé fer.»²²

21. C.R. WASHTON LONG, *Kandinsky: The Development...*; P. WEISS, *Kandinsky in...*; A. ZWEITEN, *Kandinsky zwischen Tradition und Innovation*, dins ZWEITEN (ed.), *Kandinsky und München...*

22. KANDINSKY, *Conferència de Colònia*, op. cit., ps. 269-70. Assenyaló, de passada, el paral·lisme entre la «mà feliçment inspirada» de Kandinski i la «mà feliç» de Schönberg, que en una de les seves cartes al pintor identificava amb la idea de mà inspirada. Tot i haver-se començat a cartejar el mes de gener de 1911, Kandinski i Schönberg no es van conèixer personalment fins a mitjan setembre d'aquell any a Starberger See, on el músic passava l'estiu. Poc abans de trobar-se, Schönberg li havia

Si hem fet aquest llarg recorregut —que el lector sabrà perdonar-nos— no era, com es diu vulgarment, per fugir d'estudi, sinó perquè no m'estranyaria gens que fos sota aquest prisma —el de les relacions entre la teoria i la pràctica, entre la raó i la intuïció—, que s'hagués de llegir el text teatral que estem comentant.

En l'anàlisi detallada que hem fet del text s'ha pogut veure com hi havia elements que reconeixíem de seguida (l'oposició llum/foscor, l'ús simbòlic dels colors, les referències pictòriques, etc.), d'altres que només ho podíem fer a mitges (el valor simbòlic dels gegants, els ocells amb formes humanes, els sistemes d'oposició secundaris, etc.) i d'altres que no aconseguíem identificar de cap manera (bona part dels elements de la peça).

I bé: no és aquesta, precisament, la base del nou llenguatge que el pintor va desenvolupar entre 1912 i 1914? Tal com hem estat veient, durant aquells anys, Kandinski jugava precisament amb l'ocultació, provista de diversos graus de soterrament, podríem dir, dels diferents motius que poblaven la seva obra. Com en les teles, també en la peça de teatre, apareix aquest joc complex de l'ocultació i l'entelament dels motius, que no acaben de desaparèixer del tot, però tampoc no se'ns mostren amb claredat al primer cop d'ull? No hauríem de contemplar, si això fos així, el treball d'escriptura i rescriptura de l'obreta com un dispositiu a petita escala del mètode pictòric que Kandinski estava a punt de fer servir sistemàticament? No seria, aleshores, la peça teatral un banc de proves que li hauria servit per a enterrar allò que havia aconseguit de saber *racionalment*, però que arribat en aquell punt l'enganyava com una carcassa i no li permetia que les mans se li moguessin lliurement, d'una manera *inspirada*? La resposta em sembla que ha de ser afirmativa. Des del punt de vista històric, els treballs en la peça se situen en el moment dels canvis decisius de l'estil del pintor. I, a més, hi ha un parallelisme gairebé mil·limètric entre l'obra teatral i els quadres de Munic, tant pel que fa al mètode (un sistema d'entelament i suggeriment dels objectes) com als objectius que l'una i els altres semblen haver-se proposat (la superació dels límits del llenguatge analògic, per tal d'aconseguir un procediment que permeti expressar pensaments profunds i complexos, visions del món i cosmogonies).

Vol dir això, doncs, que *El so groc* és com els quadres dels anys de Munic? No, de cap manera. En la tensió entre reflexió i intuïció, entre teoria i pràctica, entre la ment i la mà inspirada, *El so groc* posseeix tots els inconvenients del cap que rumia amb penes i treballs sense les virtuts creatives i alades de la mà que corre —vola— amb llibertat. Vull dir que la peça ha estat més pensada que inspirada. Hi ha l'esquelet del mètode, recobert pel tou del nou llenguatge, però la carn encara no és gens ben agafada als ossos. En una paraula: som encara lluny de la lluminositat que desprenen les creacions reeixides. De fet, la peça ens mostra que sense un equilibri entre els dos pols en què es mou el pintor, la intuïció i la raó, el resultat no funciona —o funciona d'una altra manera. *El so groc* s'ha de veure, aleshores, només com el que és, un exercici exploratori, un treball de preparació per a obres futures, una feina del laboratori de l'artista, en què el pintor intenta, justament a través d'un mitjà que no és el seu, l'escriptura, de dur a la pràctica allò que des del punt de vista de la raó ja havia descobert, però que,

enviat un exemplar de «Der Merker», on el juny de 1911 s'havia publicat el text de la seva peça teatral *Die glückliche Hand* ('La mà feliç'). L'interès del músic pel teatre hauria pogut ser un estímul per a Kandinski, que, cap en aquestes dates, va reprendre l'escriptura d'*El so groc*. En una breu carta del 6 de juliol de 1912, el músic hi deia: «Ara intento acabar de compondre la meua *Mà feliç*, si tinc la mà feliç.» *Vid.* Jelena KAHL-KOCH, *Arnold Schönberg, Vasili Kandinsky, Briefe, Bilde und Dokumente* (Munic 1981), p. 52.

en la pràctica, encara no sabia com realitzar-ho. És impossible de dir què hauria succeït si Kandinski no hagués passat per aquesta experiència. El que sí que sabem, en canvi, és que l'obra va desembussar-li la imaginació i li va deixar la mà lliure, inspirada, de manera que, a partir d'aleshores, raó i intuïció van poder córrer plegades.

Per últim: que la peça teatral és un model a petita escala del seu estil pictòric, sembla haver-ho reconegut el mateix Kandinski. En una carta a Schönberg, del 22 d'agost de 1912, hi escrivia d'una manera relativament críptica: «*Das gelbe Klang* s'ha construït així; això és, de la mateixa manera que les meves pintures.»²³

FÈLIX FANÉS

23. *Ibidem.*, p. 57.